

## La rhétorique de l'idiot

Julie Ouellet

Volume 33, numéro 2, été 2001

Antoine de Saint-Exupéry

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501299ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501299ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ouellet, J. (2001). La rhétorique de l'idiot. *Études littéraires*, 33(2), 169–185.  
<https://doi.org/10.7202/501299ar>

### Résumé de l'article

Souvent aphasique ou possédant très peu de vocabulaire, le personnage de l'idiot n'est dans la plupart des romans que décrit. Toutefois, certains écrivains ont su lui donner la parole, et ce, dans une prose fortement poétique. Parmi eux se démarquent William Faulkner (*The Sound and the Fury*), Anne Hébert (*Les fous de Bassan*) et Suzanne Jacob (*Laura Laur*) qui, à divers degrés dans leurs récits, ont donné à des personnages d'idiots les rênes de la narration. Tâche ardue puisqu'elle relève du paradoxe ; ces auteurs ont ainsi consacré une section entière de leur roman au " discours " d'un personnage caractérisé par son hermétisme. En s'intéressant au " projet commun " de ces trois auteurs, notre analyse vise à explorer les divers enjeux de l'éloquence du dépossédé.



# LA RHÉTORIQUE DE L'IDIOT

**Julie Ouellet**

*Un groupe de débiles se déplaçait à travers la ville,  
la tête inclinée, ballottante et moi je me serais bien joint  
à cette compagnie, si digne d'être aimée, pour toujours.*

Peter Handke, *Images du recommencement*.

■ Dans l'ombre du fou, sujet de forte fascination littéraire et critique depuis quelques années, se berce silencieusement l'idiot. De multiples fois illustré par divers auteurs, sa problématique semble se distinguer de celle de l'« illuminé ». Souvent aphasique ou possédant très peu de vocabulaire, l'idiot n'est dans la plupart des cas que décrit. Toutefois, certains écrivains ont su lui donner la parole, et ce, dans une prose fortement poétique. Parmi ceux-ci se démarquent William Faulkner (*The Sound and the Fury*), Anne Hébert (*Les fous de Bassan*) et Suzanne Jacob (*Laura Laur*) qui, à divers degrés dans leurs récits, ont légué à des personnages d'idiots ou de simples d'esprit les rôles de la narration<sup>1</sup>. Tâche ardue puisque relevant du paradoxe. Ces auteurs ont consacré une section entière de leur roman au « discours » d'un personnage caractérisé par son hermétisme. Un point encore plus remarquable est sans doute la grandiose éloquence, éloquence agissant par fulgurances, qui a été attribuée aux trois demeurés. Cependant, il est possible de relever dans la composition du "stream-of-consciousness" de ces narrateurs des mécanismes visant à recréer un véritable idiolecte. La rhétorique réconciliée des figures et de l'argumentation sera ici le modèle pour étudier l'assimilation nécessaire du sens et de l'argumentation à l'intérieur de ce qu'il serait permis d'appeler un projet commun aux trois auteurs.

---

1 La narration de l'idiot du roman *The Sound and the Fury* se retrouve de la page 3 à la page 75, celle des *Fous de Bassan* de la page 139 à la page 195 et celle de *Laura Laur* de la page 7 à la page 39.

## Le langage de l'idiot : le véritable idiolecte

D'abord et avant tout, il nous semble essentiel d'établir une distinction entre le personnage du « fou » et celui de l'« idiot ». Sans prétendre à une étude clinique dans les pages qui suivront, nous aurons tout de même recours à un ouvrage psychiatrique afin d'en extraire certains éléments de définition pouvant éclaircir le terme « idiot », terme désormais obsolète. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, dès son origine grecque, ἰδιώτης signifie « particulier » et s'applique à une personne étrangère à un métier ou dépourvue d'habileté. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sir Frederic Bateman notait que l'idiotie n'est pas une forme de folie. Dans son livre *The Idiot : his Place in Creation and his Claim on Society*, il écrit que :

the madman is deprived of possessions which he formerly enjoyed, it is a rich man become poor ; whereas the idiot has always been in misfortune and misery <sup>2</sup>.

[le fou est privé de ce qu'il possédait autrefois — il est un riche devenu pauvre — alors que l'idiot a toujours vécu dans le malheur et la misère <sup>3</sup>.]

Bien sûr, nous le pressentons, ce point de vue peut être contesté. Ainsi, le proverbe russe annonçant « le bonheur aux imbéciles » illustre assez justement le sentiment ambivalent possible face à la condition de l'idiot. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Bateman s'empresse d'ajouter à sa déclaration :

the madman suffers from abnormal development of brain, the idiot from an ill-developed brain — the mind of the madman is not in proper balance, in the idiot it is not in proper power <sup>4</sup>.

[le fou souffre d'un développement anormal du cerveau, l'idiot, d'un cerveau mal développé — l'esprit du fou manque d'équilibre, celui de l'idiot, de puissance.]

De plus, faisant écho au dialogue de Platon sur l'immortalité de l'âme et plus précisément au passage où il donne l'exemple de l'harmonie de la lyre qui n'est rien sans la lyre, le docteur anglais note que le cerveau de l'idiot est endommagé de sorte qu'il devient chez cet être “ an unfit instrument for the outward manifestation of the powers of the mind [...] <sup>5</sup> ” [un instrument inapte à la manifestation extérieure des pouvoirs de l'esprit [...]].

Il est d'autant plus remarquable que cette distinction établie entre l'idiot et le fou s'établisse de façon tacite dans le roman. Il n'est absolument pas inusité de rencontrer aux côtés du simplet un personnage de fou ou un entourage aux limites de la folie : déjà, au Moyen Âge, « le fou lactivore, mangeur de fromage, buveur de petit lait et de caillé, voisine le fou carnivore <sup>6</sup> ». Cette cohabitation romanesque de l'idiot « innocent » et du fou « prédateur » persistera jusqu'à nos jours : le prince Mychkine poursuit Nastassia

2 Frederic Bateman, *The Idiot : his Place in Creation and his Claim in Society*, 1897, p. 21.

3 La traduction des citations anglaises est nôtre, à moins d'indication contraire.

4 Frederic Bateman, *The Idiot*, op. cit., p. 21.

5 Ibid., p. 65.

6 Jean-Marie Fritz, *Le discours du fou au Moyen Âge*, 1992, p. 60.

Filippovna ; la princesse folle d'*Adieu* de Balzac se lie d'amitié avec l'idiote du village ; l'idiote japonaise de Sakaguchi se marie à un fou ; Benjamin Compson est submergé dans un univers familial frôlant la folie ; le Perceval d'Anne Hébert a pour sœurs des jumelles folles puis, bien vite, ce sera tout le village qui sera contaminé par la folie déjà en germe avant l'arrivée de son frère Steven ; Jean, « le frère de l'autre », vit en une sorte de symbiose avec sa sœur délinquante Laura... Cette liste, loin d'être exhaustive, laisse voir que les deux figures se retrouvent souvent côte à côte de façon presque nécessaire : comme si la béatitude de l'idiote était présente afin d'indiquer avec plus de foudroyance le chaos autour de lui, la fêlure. Il serait alors juste, et nous y reviendrons plus longuement, de parler de l'idiote comme « degré zéro de la moralité ». L'idiote et le fou devraient alors être appréhendés comme figures à la fois polaires et complémentaires faisant apparaître le vide trop vide et le plein trop plein. Ainsi la contamination qui se produit entre ces deux « piliers mouvants », via le monde normal ou sain, est-elle révélée par son ambivalence.

Sans doute peut-on accuser ces divers auteurs d'avoir eu recours à trop d'artifices en choisissant des personnages aussi marginaux pour la composition de leurs œuvres. Cette position tout à fait équitable a d'ailleurs été commentée par Kafka dans son journal de 1914. Il écrit en date du 20 décembre :

L'argument de Max contre Dostoïevsky : il met en scène trop de malades mentaux. Absolument inexact. Ce ne sont pas des malades mentaux. L'indication de la maladie n'est rien d'autre qu'un moyen de dépeindre les caractères et c'est, d'ailleurs, un moyen très délicat et très fécond [...] <sup>7</sup>.

Ainsi, du point de vue de la création littéraire, il devient possible d'inférer que le fou et l'idiote partagent une tâche commune : la transgression du code. Leur présence dans le récit semble légitimer le dérèglement des perceptions. Ils agissent non seulement comme filtres, mais aussi comme catalyseurs.

Cette constatation se fait d'autant plus résonnante lorsque de tels personnages occupent le rôle de narrateur. Il ne faut toutefois pas croire à une absence totale de censure de la part de ces voix. Par souci de réalisme et de cohésion, l'auteur ne cède pas complètement les rênes de la narration à ces personnages qui, n'étant pas conscients de leur condition, ne peuvent être inculpés d'une quelconque faute littéraire. Au contraire, l'auteur doit resserrer son étreinte jusqu'à recréer l'illusion d'un personnage dont il ne connaît rien, dont ni lui ni personne ne peut accéder à la pensée. Il se voit contraint d'inventer un langage sur mesure : un véritable idiolecte. L'auteur n'est plus qu'un ventriloque avalé par son pantin. La création d'un narrateur idiot devient alors doublement problématique, car si dans l'univers romanesque les gens normaux et les fous utilisent plus de mots qu'il n'est nécessaire pour se faire comprendre, l'idiote, lui, se fait extrêmement économe.

Le personnage de Faulkner est tout particulièrement représentatif de ce rapport aux mots. Tout d'abord, rappelons que le problème majeur qui survenait au moment de la création était non seulement de « faire parler » un muet, mais aussi de rendre cohérentes

---

<sup>7</sup> Franz Kafka, *Journal*, 1954, p. 413.

et compréhensibles les inepties de l'idiot. En faisant la lecture du monologue de Benjy, il est possible de relever deux niveaux de langage employés côte à côte tout au long de la narration : celui des impressions de l'idiot telles qu'elles surviennent, bon gré mal gré, à travers sa conscience <sup>8</sup> et, dispersées tout au long du monologue, des parcelles de dialogues ayant eu lieu en sa présence entre des membres de la maisonnée Compson. Ce procédé narratif qui s'apparente au phénomène de l'écholalie tel qu'il peut être observé en psychiatrie permet l'intrusion du passé dans le présent : le passé comme présent. Comme le mentionne d'ailleurs Faulkner dans une de ses lettres :

To that idiot, time was not continuation, it was an instant, there was no yesterday and no tomorrow, it all is this moment, it all is [now] to him. He cannot distinguish between what was last year and what will be tomorrow, he doesn't know whether he dreamed it, or saw it <sup>9</sup>.

[pour cet idiot, le temps n'était pas une suite d'événements, c'était un instant ; pour lui, il n'y avait pas d'hier et pas de demain, tout est ce même moment, tout est [maintenant]. Il ne peut pas faire la distinction entre ce qui s'est passé l'année dernière et ce qui se passera demain — il ne sait pas s'il a rêvé ou s'il a vu.]

Dans cette composition du “ stream-of-consciousness ” de Benjamin Compson, le discours incohérent présente alors plusieurs discours qui ne se donnent que pour un seul. Les épisodes se multiplient ainsi par réminiscence et il s'agit plutôt pour le lecteur de suivre le regard ou les autres sens de l'idiot, car la narration ne soutient pas de véritable intrigue. Elle se présente par touches impressionnistes comme de multiples instantanés en mouvement.

Ce n'est alors pas tant dans la présentation des actions que dans les actions présentées que réside l'intérêt du discours de l'idiot. L. Moffitt Cecil, dans son article “ A Rhetoric for Benjy ”, a d'ailleurs procédé à un recensement du vocabulaire employé par l'idiot tout au long de la première partie de *The Sound and the Fury*. Le compte a révélé que Benjy utilise un peu plus de cinq cents mots. Bien qu'il soit surprenant qu'un idiot connaisse autant de mots et qu'il puisse les employer à bon escient, ce n'est pas tant sur l'étendue du vocabulaire de Benjy qu'il faille se pencher, mais plutôt sur sa nature. Cecil dénombre ainsi deux cent dix substantifs et noms propres représentant en majeure partie les noms de gens et d'animaux, les traits les plus saillants de la nature, les noms reliés à la propriété des Compson, à la routine quotidienne et aux parties du corps <sup>10</sup>. Il est aussi possible de relever soixante-et-un adjectifs, dont, entre autres, ceux dénotant les couleurs et les qualificatifs tels que “ empty ”, “ muddy ”, “ dusty ”, “ heavy ”, “ wet ”, “ dry ”, “ smooth ”, “ bright ”, “ dark ”, etc.

Déjà, le modèle construit par l'auteur se dessine après n'avoir relevé que deux classes grammaticales et il devient apparent que tous les mots employés relèvent du concret. La sensibilité de Benjy est exceptionnelle et sa narration est souvent guidée par idiosyncrasie.

8 Ce niveau est celui qui pourrait être appelé le véritable langage de Benjy.

9 William Faulkner, *Selected Letters of William Faulkner*, 1978, p. 207.

10 Cependant, comme nous pouvons le remarquer dans le passage où Benjamin assaille une des petites écolières de retour de l'école (William Faulkner, *The Sound and the Fury*, 1992, p. 52-53), l'idiot ne possède pas de mot pour désigner son sexe : “ I touched it, and I held to it in the twilight ” [je l'ai touchée, et je me suis cramponné dans le crépuscule (William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, 1977, p. 393)].

Comme l'écrivait Jean-Paul Richter dans son *Éloge de la bêtise*, « l'exactitude dans les petites choses est la vertu des sots <sup>11</sup> ». À vrai dire, la capacité d'abstraction ou de généralisation de Benjamin Compson, bref, sa pensée, est nulle. Les adverbes, les prépositions et les conjonctions, avec leur fonction logique, sont presque inexistantes dans le discours de l'idiot. Il ne possède d'ailleurs pas de mots pour la douleur ou le plaisir, l'espoir ou le désespoir, de même que pour la croyance, la connaissance ou le désir. Le narrateur idiot décrit avec l'objectivité de la caméra et le lecteur décrypte la relation spéculaire qu'il entretient avec la nature, faisant ainsi surgir par son activité d'interprétation la subjectivité latente du discours de l'autre.

Le verbe " to try ", employé à profusion dans la première partie du roman de Faulkner, marque d'ailleurs les limites verbales de Benjy. Ce verbe abstrait qui ne peut suggérer d'images particulières que s'il est accompagné d'un verbe concret fait écho au « avoir envie » de Perceval (« envie de sortir <sup>12</sup> », « envie de crier <sup>13</sup> », « parfois ça me donne envie de crier <sup>14</sup> ») et au conditionnel passé du verbe « vouloir » employé abondamment par le narrateur de la première partie de *Laura Laur* (« J'aurais enfin voulu m'enfuir, disparaître, me saborder. J'aurais voulu <sup>15</sup> », « J'aurais voulu grimper aux arbres déplumés, [...], hurler comme un coyote <sup>16</sup> »). Car c'est au moment où les " to try ", les « envie de » et les « j'aurais voulu » s'empressent et s'accumulent, où toutes les paroles inexprimables de l'idiot se fondent en une seule et même, que le cri survient, " full of sound and fury ", comme un effroyable hiatus.

### L'idiot : poète à son insu

Cependant, il faut à tout prix souligner que si Faulkner, Hébert et Jacob se sont imposés des bornes linguistiques assez sévères, les simples mots de leurs idiots parviennent parfois à s'élever jusqu'à une gracieuse éloquence, jusqu'à la poésie. Si Lamy, dans sa *Rhétorique* de 1675, écrivait que : « Dans les grands mouvements, on emploie des mots extraordinaires pour exprimer ces manières que la passion nous fait concevoir les choses <sup>17</sup> », l'inverse semble s'appliquer avec justesse au personnage de l'idiot et à sa pensée infirme. Bien entendu, Faulkner, Hébert et Jacob n'ont pas confectionné le langage de leur idiot avec la même rigueur. Si l'auteur américain a tenté de ne s'en tenir qu'à un vocabulaire fruste et fonctionnel, à un bagage langagier minimal, les deux Canadiennes n'ont pas hésité par moments à insérer dans la bouche de leurs narrateurs des mots dont la précision et la spécificité ne semblent pas appartenir à l'univers du simple d'esprit. Le narrateur de Jacob, de façon à se faire excuser pour ses quelques écarts, affirme dans les premières pages de son monologue : « Tout ce que je dis vient de Laur <sup>18</sup>. » Il parle alors de

11 Jean-Paul Richter, *Éloge de la bêtise*, 1993, p. 62.

12 Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, 1982, p. 140.

13 *Ibid.*, p. 139.

14 *Id.*

15 Suzanne Jacob, *Laura Laur*, 1983, p. 27.

16 *Id.*

17 Bernard Lamy, *La rhétorique*, 1675, p. 90.

18 Suzanne Jacob, *Laura Laur*, *op. cit.*, p. 10.

« grégarité <sup>19</sup> », de « compresses d'acide borique <sup>20</sup> », emploie le verbe « exorbiter <sup>21</sup> », l'adjectif « chétif <sup>22</sup> », etc., ce que Faulkner n'aurait jamais permis à son personnage.

Hébert, pour sa part, ne tente d'aucune façon de faire pardonner le vocabulaire parfois soutenu de Perceval. Bien que la majorité des mots dont il dispose relèvent du concret, elle ne tient pas à justifier l'emploi de verbes tels que « opprimer <sup>23</sup> » ou « émerger <sup>24</sup> », d'adjectifs flamboyants (« échevelés <sup>25</sup> », « fracassées <sup>26</sup> ») ou encore de substantifs plus techniques (« hydrangée <sup>27</sup> », « listerine <sup>28</sup> »). Non, Hébert ne s'excuse pas des écarts de son idiot pas plus qu'elle ne s'excuse de confier la narration à une morte au chapitre suivant. Du point de vue du réalisme, elle assume et maîtrise ce subterfuge. Cependant, tout comme le fait Jacob, elle ne permet ces débordements qu'occasionnellement, par exaspération. Il s'agit alors de véritables privilèges.

Ces supercheries ne sont pas le résultat d'un certain laxisme, mais indiquent plutôt l'échec de la communication déjà pressenti chez Faulkner. Le langage n'est pas nécessaire à la pensée ou à l'émotion : elles existent bien au-delà. Les mots, dans leur désir de transparence, sont mensongers malgré eux et, dès le départ, toute communication est brouillée. Dans leur entreprise, Faulkner, Hébert et Jacob ont tenté de produire des monologues qui s'approcheraient le plus possible de la pensée brute en sachant fort bien qu'il s'agissait déjà d'un leurre. Tous les trois ont alors créé des phrases courtes, syncopées, souvent nominales, se multipliant et adoptant le mouvement du regard de l'idiot qui se pose furtivement sur un objet pour aussitôt repartir à la recherche d'une nouvelle sensation qui saura le capter quelques secondes. Par leur longueur et leur rythme, de telles phrases font penser à des vers ou à des versets. Elles semblent construites de façon à empêcher tout parasitage par la raison. À certains moments, il serait même possible de les réécrire à la verticale afin de mieux en apprécier les enjambements. Il arrive aussi parfois que l'idiot s'attarde plus longuement sur un objet ou une sensation : c'est alors la béatitude, le ravissement. C'est à cet instant même qu'enfle la rhétorique et qu'apparaît la poésie avec fulgurance.

Le grand intérêt de ces auteurs pour la poésie n'est d'ailleurs pas un secret. Si Anne Hébert et Suzanne Jacob en ont beaucoup écrit, Faulkner, quant à lui, a toujours démontré une profonde inclination pour le genre. Il répond même à ce sujet :

I wanted to be a poet — found out very soon that I could not be a good one, and so I tried something that I might be better at. I look at myself as a failed poet <sup>29</sup>.

---

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>23</sup> Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>29</sup> William Faulkner, *Faulkner at Nagano*, 1962, p. 57.

[Je voulais être poète, mais j'ai découvert assez rapidement que je ne pouvais pas en être un bon, alors j'ai essayé autre chose à laquelle je pouvais être meilleur. Je me considère comme un poète raté.]

Nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire de pousser plus loin les constatations bi(bli)ographiques. Les prédispositions poétiques de ces auteurs sont assez prononcées et leur prose les trahit considérablement. Dans les trois romans retenus, nous pouvons parler d'une prose fort fébrile, se tenant en équilibre sur le mince fil de la conscience de l'idiot. Faulkner, Hébert et Jacob ont su donner une importance quasi religieuse à chaque mot « prononcé » par leur idiot comme s'il était le dernier, ou le premier. Ce qui pourrait être une description monotone d'un espace-temps clos ne l'est pourtant pas. La description tournoie, s'enroule sur elle-même, devient une véritable obsession. Ce sont les objets et la nature qui sauvent l'idiot en parlant pour lui. Benjamin Compson ne possède ni les mots ni la capacité intellectuelle pour décrire le grand amour qu'il éprouve pour sa sœur Candace, mais il sait que "Caddy smelled like trees<sup>30</sup>" [Caddy sentait comme les arbres<sup>31</sup>]. Cette phrase naïve répétée à plusieurs reprises dans le monologue devient à chaque fois plus inquiétante, car elle porte en elle non seulement la sensualité mais aussi les jeux d'enfants et la honte des activités nocturnes clandestines de la jeune fille. Le lecteur sait, mais l'idiot ne sait pas. La phrase répétée n'est jamais identique à la première, car elle porte en elle la puissance évocatrice de celles qui la précèdent. La plus grande poésie naît ainsi du fait que l'idiot se retrouve comme un étranger dans cette langue si peu naturelle à laquelle on tente de le subordonner. Pourtant, les auteurs prennent toujours bien soin de ne pas verser complètement dans l'univers poétique. Ils s'appliquent à créer une prose si mince et fragile qu'elle se fissure au moindre détournement du regard. Naît alors la poésie de l'erreur ; la poésie qui puise toute son élégance dans le trouble et les constructions mal équilibrées. C'est avec son langage restreint, enfantin, que le narrateur rapporte dans un présent fixé à tout jamais ses drames et ses joies d'idiot à qui l'on donne un mulot à caresser, un canif à regarder, à qui l'on arrache la fleur qu'il observait, à qui l'on subtilise l'odeur réconfortante de sa sœur.

L'acuité et le dérèglement des sens que l'on reconnaît à l'idiot donnent alors lieu à d'étranges synesthésies. Parmi plusieurs, nous pouvons lire dans *The Sound and the Fury* :

I could smell the bright cold<sup>32</sup>.

[Je pouvais sentir le froid<sup>33</sup>.]

We could hear the dark<sup>34</sup>.

[Nous pouvions entendre le noir<sup>35</sup>.]

Caddy held me and I could hear us all and the darkness, and something I could smell [...] <sup>36</sup>.

30 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 6, 9, 42, 43, 44, 48 et 72.

31 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 354, 356, 385 (2 fois), 387, 390, 410.

32 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 6.

33 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 353.

34 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 75.

35 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 412.

36 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 75.



[Caddy me tenait et je pouvais nous entendre tous, et l'obscurité aussi, et quelque chose que je pouvais sentir <sup>37</sup>.]

She smelled like trees. In the corner it was dark but I could see the window. I squatted there, holding the slipper. I couldn't see it but my hands saw it <sup>38</sup>.

[Elle sentait comme les arbres. Dans le coin il faisait noir, mais je pouvais voir la fenêtre. Je m'étais accroupi, le soulier à la main. Je ne pouvais pas le voir, mais mes mains le voyaient <sup>39</sup>.]

Si ces diverses figures demeurent tout de même assez discrètes, un véritable déferlement d'images a lieu dans *Les fous de Bassan* et *Laura Laur*. Nous pouvons parler dans ces romans, d'une réelle exacerbation de la fonction poétique qui semble s'auto-légitimer par le choix du narrateur idiot. Si la poésie de Benjamin Compson possède une certaine retenue, si sa délicatesse est telle que le lecteur se laisse aisément tromper, celle de Perceval et de Jean, tout en gardant précieusement en elle une vision naïve, est nettement plus prononcée. Privilégiant les dépersonnifications : « Des bûches qui respirent fort. Par le nez, par la bouche <sup>40</sup> » ; les personnifications : « Leurs tresses blondes, presque blanches ne respirent pas non plus <sup>41</sup> » ; et surtout les comparaisons : « Elle comptait ses buts comme un gars <sup>42</sup> », « On dirait les dernières dents noircies dans les gencives d'une vieille bouche <sup>43</sup> », « Je me répète tout bas que Nora était rousse comme un irish setter, qu'elle gambadait comme un irish setter et qu'elle est maintenant perdue <sup>44</sup> », « Comme la tête vivante d'un poisson qu'on vient de trancher de son corps <sup>45</sup> », « Mon frère Stevens de passage seulement avec nous, les gens de Griffin Creek. Pour l'été seulement. Comme les oiseaux crieurs <sup>46</sup> », les auteurs font de l'idiot un parvenu littéraire.

Ceci s'explique encore plus clairement si l'on constate que l'effet recherché par ces trois auteurs, peu importe la figure de style qu'ils chérissent, est un effet de disjonction. Cette disjonction est créée par l'incompréhension du personnage face au langage et par son incapacité à formuler des jugements précis sur le monde qui l'entoure. Le discours de l'idiot tend non seulement à être le plus objectif des discours, mais aussi le plus innocent. Même si de nombreuses figures bien affûtées peuvent être relevées dans les trois sections qui forment notre corpus, l'idiot est fait poète à son insu. Sa narration fait basculer la prose dans la poésie et immédiatement revenir la poésie vers la prose. Le pauvre idiot ne sait rien de ce manège et c'est bien ce qui rend sa parole majestueuse, car enfin, comme l'écrivait Pascal, « la vraie éloquence se moque de l'éloquence <sup>47</sup> ».

---

37 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 412-413.

38 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 72.

39 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 410.

40 Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, op. cit., p. 139.

41 *Ibid.*, p. 140.

42 Suzanne Jacob, *Laura Laur*, op. cit., p. 19.

43 *Ibid.*, p. 21.

44 Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, op. cit., p. 163.

45 *Ibid.*, p. 174.

46 *Ibid.*, p. 166.

47 Blaise Pascal, *Pensées*, 1962, p. 246, frag. 513.

## L'argumentation de l'idiot : la grande imposture

Si le discours de l'idiot se veut innocent, il rayonne moins tant par son accomplissement que par son échec. À vrai dire, la rhétorique de l'idiot est des plus insidieuses. À première vue, l'idiot ne pose aucun jugement (ou si peu) sur le monde qui l'entoure. Il se montre neutre et naïf : intouchable dans la distance qu'il prend et maintient. Il ne fait que décrire ce qui se passe autour de lui et tous les écarts lui sont pardonnés à l'avance puisque le narrateur ne connaît pas la portée des mots. Ainsi le lecteur n'éprouve-t-il aucune méfiance à l'égard de ses mots, car la dimension argumentative de son discours est aplatie par sa condition d'idiot et cache son intentionnalité derrière ses élans poétiques, derrière ses fuites de la conscience.

L'éthos d'un tel personnage contribue grandement à créer cette complicité tout comme le démontrent les descriptions de l'idiot qui se retrouvent dans les autres narrations du roman. Notons tout d'abord que si l'idiot a pu se retrouver comme narrateur de la première section de *Laura Laur* et *The Sound and the Fury*, c'est que le personnage n'a pas besoin de présentation laborieuse. Nous pouvons même qualifier l'idiot de figure archétypale. De plus, tous les narrateurs de notre corpus possèdent la caractéristique fort significative d'évoluer dans l'univers circonscrit du village<sup>48</sup>. Ils s'inscrivent donc tous à leur manière dans la lignée de l'innocent ou de l'idiot du village, personnage qui apparaît à maintes reprises dans les récits folkloriques et qui a été chassé du roman du terroir afin de permettre la représentation d'une « société agraire idyllique<sup>49</sup> ». Si nous convenons que « l'éthos, c'est le caractère que doit prendre l'orateur pour inspirer la confiance à son auditoire, car, quels que soient ses arguments logiques, ils ne peuvent rien sans cette confiance<sup>50</sup> », nous pouvons conclure presque immédiatement qu'il existe une union parfaite du caractère fondamentalement inoffensif du personnage et de son éthos. L'idiot, l'« innocent », est dans l'imaginaire collectif celui qui est pur et sans aucune malice. Il est en quelque sorte, comme nous l'avons mentionné plus tôt, le « degré zéro de la moralité<sup>51</sup> » : ce qui signifie non pas qu'il ne puisse éprouver la joie ou la colère, mais plutôt qu'il ne connaît pas ce devoir humain qui est de distinguer le bien du mal.

Ainsi l'idiot, bien qu'il n'en existe pas un modèle unique dans le monde réel, reçoit-il presque toujours les mêmes attributs physiques en littérature. Dans la plupart des cas, il revêt des traits mal définis et des allures de grand nourrisson ou encore celles d'un animal :

like a big foolish dog watching a small clever one<sup>52</sup>.

[On aurait dit un gros chien stupide en train d'en regarder un petit très intelligent<sup>53</sup>.]

48 Benjamin Compson vit dans le comté imaginaire de Yoknapatawpha, Perceval Brown dans le village de Griffon Creek et Jean dans la petite ville éloignée d'Amos.

49 Robert Viau, *Les fous de papier*, 1989, p. 132.

50 Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, 1994, p. 59.

51 François L. Pitavy, « Idiotie et idéalisme : réflexion sur l'idiot faulknerien », 1982, p. 414.

52 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 298.

53 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 611.

a big man who appeared to have been shaped of some substance whose particles would not or did not cohere to one another or to the frame which supported it. His skin was dead looking and hairless ; dropsical too, he moved with a shambling gait like a trained bear<sup>54</sup>.

[un grand gaillard fait, semblait-il, d'une substance dont les molécules paraissaient n'avoir voulu, ou n'avoir pu, s'agglutiner ni se fixer sur le squelette qui en était le support. Sa peau sans poil avait l'air morte ; hydropique également, il avançait d'un pas balancé et traînant, comme un ours apprivoisé<sup>55</sup>.]

Cet enfant crie trop fort. Il faudrait le ramener chez ses parents, le coucher dans son lit. [...] Quelqu'un d'autre fait remarquer que « cet enfant » a quinze ans et qu'il est fort comme un bœuf<sup>56</sup>.

Tandis que Perceval se met à pleurer avec une grosse voix qui n'est plus celle d'un enfant<sup>57</sup>.

Vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement<sup>58</sup>.

Un corps d'homme, une cervelle d'enfant, le désir et la peur, tout cela est inconciliable, et mon frère Perceval se lamente<sup>59</sup>.

Ou, dans un corpus tout autre, celui du sujet de Gertrude, l'idiote du roman *La symphonie pastorale*, le narrateur écrit :

Le corps semblait inhabité<sup>60</sup>.

Ses cris n'avaient rien d'humain ; on eût dit les jappements plaintifs d'un petit chien<sup>61</sup>.

Enfin, dans les *Manuscrits de Pauline Archange* :

Rejetant nos apparences humaines, Émile tout en nous montrant des traits fraternels et reconnaissables, le même sourire, les mêmes yeux, vivait à l'intérieur d'une enveloppe plus végétale et plus lente<sup>62</sup>.

Nous pouvons, bien entendu, répliquer qu'il ne s'agit là que de la description d'un idiot comme nous le retrouvons immanquablement dans chaque village, blême, lourdaud, ni homme ni enfant, avec son physique à la fois candide et répulsif, souriant et pleurant sans qu'on ne sache jamais trop pourquoi. Toutefois, ce qui est intéressant de remarquer, c'est que même physiquement l'idiote demeure insaisissable. Homme par sa physionomie et gamin par sa démarche, il ne possède aucune véritable constance et devient par le fait même celui que l'on veut bercer ou encore celui à qui l'on veut lancer des pierres.

Si nous convenons avec Baudrillard<sup>63</sup> et Meyer<sup>64</sup> que tout langage est à sa propre façon une entreprise de séduction, il devient indispensable de nous interroger maintenant sur la réception du discours du narrateur. L'idiote apparaît alors comme la figure « pathétique » par excellence : il est un véritable miroir des passions qui reflète avec

54 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 174.

55 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 591.

56 Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, op. cit., p. 153.

57 *Ibid.*, p. 47.

58 *Ibid.*, p. 51.

59 *Ibid.*, p. 71.

60 André Gide, *La symphonie pastorale*, 1975 [1919], p. 35.

61 *Ibid.*, p. 20.

62 Marie-Claire Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, 1968, p. 165-166.

63 Jean Baudrillard, *De la séduction*, 1998, p. 78.

64 Michel Meyer, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, 1993, p. 126.

brutalité ce que l'homme tente de camoufler par sa culture. La définition du terme « pathos » par Northrop Frye est extrêmement éclairante :

the central tradition of sophisticated pathos is the study of the isolated mind, the story of how someone recognizably like ourselves is broken by a conflict between the inner and the outer world, between imaginative reality and the sort of reality which is established by a social consensus <sup>65</sup>.

[l'analyse de l'isolement spirituel domine dans les formes traditionnelles du pathos évolué : histoire d'un être qui nous ressemble et qui sera brisé par un conflit entre le moi intime et le monde extérieur, entre le réel imaginaire et la réalité de la convention sociale <sup>66</sup>.]

L'idiot est sans contredit enfermé éternellement dans sa condition : il est et sera toujours à la portée de son propre malheur. Molinié note d'ailleurs dans son *Dictionnaire de rhétorique* que :

[l'o]n ressent de la pitié pour les gens que l'on connaît, mais pas pour les proches, car en ce cas c'est comme si c'était nous-mêmes ; on risque d'être confronté plutôt à un sentiment d'horreur, comme dans un péril total qui nous accablerait nous-mêmes <sup>67</sup>.

Le personnage de l'idiot, être extrêmement lymphatique, réfléchit non seulement son infortune, mais enveloppe aussi celle de tout être humain. La tendre pitié qu'éprouvait alors le lecteur au cours des premières pages où il découvrait toute la misère du demeuré se transforme peu à peu en effroi à mesure qu'il se croise lui-même à travers ses pauvres phrases à peine articulées.

Car l'idiot ne raconte pas sa propre histoire. Les événements, pas plus que son langage, ne lui appartiennent. Le « je » du monologue de l'idiot est un prétexte pour raconter l'histoire des « ils », les Compson, le 7 avril 1928, l'histoire des « elles », les cousines disparues le 31 août 1936, l'histoire du « elle » de l'enfance de Laura Laur. Les présenter sans réfléchir et sans analyser le monde de folie dans lequel ils baignent. Voilà la plus grande illusion à recréer pour les auteurs : le double paradoxe de l'idiot. Sans doute est-ce pourquoi les narrateurs idiots ne disent pas d'idioties. Certes, ils n'abordent pas l'immense question de la condition humaine de front et en bloc comme se plaisent à le faire certaines œuvres. En écrivant le discours de leurs idiots, les auteurs ont plutôt dû surprendre le mouvement de la vie par le côté, subrepticement, le découper en infimes portions aussi ténues que des battements de cœur et les suspendre quelques instants pour les examiner dans toute leur étrangeté. Puis surtout, les rejeter aussitôt, comme il faut toujours le faire afin d'éviter de sombrer définitivement dans la folie.

Les mots naïfs du narrateur se remplissent ainsi peu à peu grâce à la lecture, car seuls, ils demeurent inoffensifs, réunis, jolis. Nous pourrions alors parler d'une autre logomachie créée par ces " tale[s] told by [...] idiot[s], full of sound and fury, signifying nothing " <sup>68</sup> [histoire[s] contée[s] par [des] idiot[s], pleine[s] de fureur et de bruit qui

65 Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, 1959, p. 39.

66 Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, 1957, p. 55.

67 Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, 1992, p. 261-261.

68 William Shakespeare, *Macbeth*, 1939, V, 5, v. 26-28, p. 110.

ne veu[lent] rien dire <sup>69</sup>). Une logomachie qui demeurera doublement puissante tant qu'il y aura un lecteur pour faire le pont entre le regard de l'idiot et l'objet de son observation ; car « [d]ans tous les interstices de son caractère nous pénétrons avec notre cire industrielle, et nous les cimentons. Une parfaite obturation de ses abîmes : tel est l'idéal auquel nous tendons. [...] Nous ne donnons jamais le vertige de l'âme humaine » <sup>70</sup>. L'abolition de la distance par ce tiers extérieur est le principe même de la dénonciation efficace parce qu'il n'est pas dit au lecteur : le monde autour de moi, pauvre idiot, est fou, chaotique, mais plutôt : " Caddy smelled like trees <sup>71</sup> " [Caddy sentait comme les arbres <sup>72</sup>] et quelques pages plus loin " I couldn't smell trees anymore and I began to cry <sup>73</sup> " [je ne pouvais plus sentir les arbres et je me suis mis à pleurer <sup>74</sup>], ou encore, dans *Laura Laur* : « Laur me quittait avant d'avoir boutonné son manteau. Elle avait des seins. Elle les montrait à Gérald <sup>75</sup> ». À chaque fois, c'est le lecteur qui perçoit la tragédie.

Ainsi, la projection intense de sens par le langage indubitable de la poésie fait disparaître l'argumentation derrière elle. Son pouvoir évocateur charme et aveugle. Si un reproche devait être fait au sujet de l'entreprise des trois auteurs, ce serait sans doute celui qui est fait à l'égard du personnage de Laura Laur : que « son seul tort, c'est d'avoir été lumineuse <sup>76</sup> ». Cependant, l'argumentation demeure toujours présente, même derrière le discours de l'autre qui contamine celui de l'idiot. Latente, comme la folie, elle n'est plus celle de l'idiot, mais celle de l'auteur-ventriloque qui a su percevoir son caractère microcosmique. Ne pouvant dire la folie, elle la montre par un symbolisme décadent.

### **L'idiot : narrateur idéal de Faulkner, Hébert et Jacob**

Faulkner, Hébert et Jacob ont tous vu dans le visage de l'idiot les traits d'un grand séducteur, d'un vrai innocent. Voilà en majeure partie pourquoi nous n'avons pas hésité à nous référer continuellement à leurs textes comme s'il s'agissait d'une seule et même entreprise. En aucun temps, nous n'avons hésité à passer de l'un à l'autre sans marquer à chaque fois leur différence, car le choix qu'ils ont tous fait d'adopter un narrateur idiot pour une section de leur roman les enveloppe non seulement d'une aura commune, mais laisse aussi entrevoir l'intention d'un renouvellement littéraire.

L'idiot se présente alors comme l'engrenage idéal de ce projet « supérieur » qui se définit tout d'abord par une entreprise d'épuration du langage littéraire. Cette entreprise,

<sup>69</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, 1959, p. 1005.

<sup>70</sup> Jacques Rivière, « De Dostoïevski et de l'insondable », *Nouvelle revue française*, 1947, cité par John K. Simon, *The Glance of an Idiot : A Thematic Study of Faulkner and Modern French Fiction*, 1963, p. 323.

<sup>71</sup> William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 6 et 9.

<sup>72</sup> William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 354 et 356.

<sup>73</sup> William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 40.

<sup>74</sup> William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 383.

<sup>75</sup> Suzanne Jacob, *Laura Laur*, op. cit., p. 32.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 11.

nous le savons fort bien, n'a rien d'une nouveauté. Elle se perpétue plutôt de siècle en siècle sous la forme du fantasme de la transparence et atteint à certaines périodes de l'histoire littéraire des phases plus critiques. Quintilien, dans son *Institution oratoire*, traduisait déjà ce désir de l'écrivain d'accéder par son art à l'expression la plus limpide :

La première qualité de la parole est la clarté, et moins on a de talent, plus on s'efforce de se guinder et de se gonfler, tout comme on voit les nabots se hausser sur la pointe des pieds <sup>77</sup>.

Plus tard, pour ne nommer qu'eux, Rousseau a rêvé dans le premier de ses *Dialogues* à un langage fait de signes immédiats et Zola à « une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées de l'intérieur [...], les documents humains donnés dans leur nudité sévère <sup>78</sup> ». Toutefois, les linguistes se sont plu à le démontrer, la logique interne du signe même interdit l'accès à la transparence absolue. Il s'agit ni plus ni moins d'une utopie, tout comme le décrit Foucault dans *Les mots et les choses* :

Là se noue toute l'expérience classique du langage : [...] la grande utopie du langage parfaitement transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage, soit par un système totalement arbitraire, mais exactement réfléchi (langue artificielle), soit par un langage si naturel qu'il traduirait la pensée comme le visage quand il exprime la passion <sup>79</sup>.

Conscients de cette utopie, Faulkner, Hébert et Jacob ont plutôt tenté de la pousser jusqu'à ses limites en intégrant ses contraintes incontournables au cœur même de leur projet. L'idiot, comme nous l'avons indiqué au cours des pages précédentes, leur offrait alors le paradoxe rêvé afin de légitimer une nouvelle charge du fantasme de la transparence. Cependant, la portée de l'idiolecte des narrateurs idiots ne s'arrête pas avec la fin de leur monologue. Ce qui le rend encore plus puissant et, par le fait même, ce qui vient en quelque sorte confirmer notre hypothèse sur le projet d'épuration de ces auteurs, c'est que le langage de l'idiot contamine à son tour celui des autres narrateurs.

Nombreux sont les exemples qui pourraient illustrer nos propos. Ainsi, à divers moments des autres narrations, le lecteur voit surgir, comme autant de chocs anaphylactiques, les symptômes langagiers de l'idiot. Ils apparaissent sans avertir comme s'ils attendaient patiemment embusqués dans la conscience des autres personnages à qui l'auteur donne le droit de parole. Les phrases courtes envahissent alors le discours « sain » de ces narrateurs :

Tout l'été à attendre des apparitions. Feindre de ne pas les attendre. Écosser des petits pois, éplucher des pommes de terre. Que Stevens se montre une fois encore, une fois seulement <sup>80</sup>.

A quarter hour yet. And then I'll not be. The peacefulest words. Peacefulest words. *Non fui. Sum. Fui. Non sum.* Somewhere I heard bells once. Mississippi or Massachussetts. I was. I am not <sup>81</sup>.

<sup>77</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, L. II, ch. 3, § 8, p. 35.

<sup>78</sup> Émile Zola, « Les romanciers naturalistes », 1968, p. 92.

<sup>79</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, 1966, p. 133.

<sup>80</sup> Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, op. cit., p. 220.

<sup>81</sup> William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 174.

[Un quart d'heure encore. Et je ne serai plus. Mots paisibles entre tous. Paisibles entre tous. Non fui. Sum. Fui. Non sum. Une fois, j'ai entendu les cloches quelque part. Mississippi ou Massachussetts. J'étais. Je ne suis pas<sup>82</sup>.]

### Les comparaisons naïves renaissent :

Pascal lui a dit que c'était un petit rire en camisole d'hiver qui se lève au milieu de la nuit pour aller faire pipi<sup>83</sup>.

### Les images de l'idiot se poursuivent :

the honeysuckle it had got into my breathing it was on her face and throat like paint [...] <sup>84</sup> ;

[le chèvrefeuille surtout que j'aspirais qui recouvrait tout son visage et sa gorge comme de la peinture<sup>85</sup>.]

I couldnt smell the honeysuckle I couldnt smell it [...] <sup>86</sup>.

[pour éviter de respirer sentir le chèvrefeuille alors je ne le sentais plus<sup>87</sup>.]

### De même, ses synesthésies :

My nose could see the gasoline, the vest on the table, the door<sup>88</sup>.

[Mon nez pouvait voir l'essence, le gilet sur la table, la porte<sup>89</sup>.]

Mais par-dessus tout, perdure cette manière d'éviter les grandes idées mystiques comme s'il était honteux de jongler avec l'abstrait, comme si la meilleure façon de voir, c'était encore avec les yeux de l'idiot.

Comme nous l'avons démontré, la conception de la narration d'un idiot comporte au départ une faille logique et les auteurs ont dû fabriquer un personnage spécialement adapté à leurs besoins. Au bout du compte, comme le mentionne Winthrop Tilley au sujet de Benjamin Compson, l'idiot dépasse ses propres limites : " All things considered, [he] seems to turn out a fabricated idiot whose correspondence to any idiot, living or dead, would not be coincidental, but miraculous <sup>90</sup> " [tout bien considéré, [il] semble finalement être un idiot fabriqué dont la correspondance avec tout idiot, mort ou vivant, serait non pas une coïncidence, mais un miracle].

Sa condition d'idiot permet alors de redonner aux mots toute cette importance qu'ils avaient perdue au profit du monde des idées. Dans une véritable apologie du verbe, ces auteurs rappellent que c'est l'homme tout entier qui pense et non seulement son cerveau. Ainsi, amputé de sa pensée, le narrateur idiot ne court-il pas désespérément à la recherche du sens : il est à l'opposé de l'intellectuel qui s'épuise à tout expliquer. Devant cet être qui croit posséder les réponses se tient ce ludion qui ne sait pas et ne prétend pas à la

82 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 501.

83 Suzanne Jacob, *Laura Laur*, op. cit., p. 112.

84 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 151.

85 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 481.

86 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 156.

87 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 485.

88 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 173.

89 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 501.

90 Winthrop Tilley, " The Idiot Boy in Mississippi : Faulkner's *The Sound and the Fury* ", 1955, p. 376.

vérité comme si celle-ci se trouvait inexplicable, fondue à l'intérieur de lui-même. Peu à peu, l'idiot prend les allures d'un Christ dont l'échec est annoncé dès le début.

Sa rhétorique s'apparente d'ailleurs étrangement à celle du discours évangélique. À la façon des Évangiles, l'histoire des trois romans est racontée en plusieurs parties dans lesquelles différents narrateurs la développent selon un point de vue spécifique. Sans vouloir s'aventurer trop loin dans une exégèse, notons seulement que l'enseignement de Jésus est en grande partie véhiculé par un langage figuré et que quiconque tente de le réduire à l'action primaire qu'il décrit le dénature et le rend méconnaissable. Ainsi les incompréhensions se multiplient-elles et surtout celles qui proviennent du pharisien qui, enfermé dans ses dogmes, ne peut accéder au langage figuré de Jésus. Pourtant, le langage de Jésus semble si simple : tout comme nos idiots, il prononce sa parole en citant les choses terrestres<sup>91</sup> à titre d'explication. Cependant, l'objet de son discours (la foi pour Jésus, les passions humaines dans le cas de l'idiot) se situe à l'extérieur du monde concret. Il s'agit de l'intouchable. Encore pis, de l'insoutenable. Toutefois, Jésus parvient à soutenir l'insoutenable grâce à son argumentation qui emprunte la voie herméneutique et, comme le poète et l'idiot qui n'affirment rien, il ne peut donc mentir.

L'anathème est d'ailleurs souvent jeté sur le pharisien qui observe la Loi écrite de façon très littérale et sur son manque de volonté à comprendre le message qui lui est destiné : « Pourquoi ne comprenez-vous pas mon langage ? C'est parce que vous ne pouvez entendre ma parole » (Jean 8, 43).

Si le pharisien possède le « savoir informatif », il ne possède cependant pas le « savoir interprétatif ». Bien entendu, il lit et étudie la Torah. Il est docteur en Israël et sait lire les Écritures comme érudit, mais il ne sait pas interpréter. Or, c'est l'acte d'interprétation et lui seul qui aboutit à la (re)connaissance : (re)connaissance de la parole et (re)connaissance de celui qui la livre. Dans le discours de Jésus tout comme dans celui de l'idiot, l'écart entre l'événement raconté et l'événement interprété est très mince.

Jésus et l'idiot, personnages persécutés, ne se réfèrent pas à la sphère du rationnel et ni l'un ni l'autre ne semble argumenter. Ils se présentent comme étant inférieurs et sont élevés par l'activité de lecture. Dans cette perspective, l'intellectuel ne semble posséder qu'un faux-semblant de vérité. À leur tour, Faulkner, Hébert et Jacob ont voulu créer un personnage à l'image du Fils sur qui repose toute la douleur de l'humanité. Cependant, à la différence de Jésus, l'idiot ne promet aucune rédemption : sa parole ne peut tout au plus offrir que quelques instants de béatitude. Comme l'écrivait Malraux dans *Les noyers de l'Altenburg*, « le coup d'état du christianisme, c'est d'avoir installé la fatalité dans l'homme<sup>92</sup> ». Avec l'idiot, la fatalité ne quittera plus jamais l'homme. Il sera cette marotte, ce pantin dont on a coupé les ficelles.

Il ne serait d'ailleurs pas fautif d'avancer qu'il est possible d'entendre dans les pages des trois romans l'écho d'un nouveau classicisme. Les auteurs, comme le mentionnait

---

91 Comme nous les connaissons, les images communes aux paraboles et aux débats sont la naissance, le vent, l'eau, le berger, etc.

92 André Malraux, *Les noyers de l'Altenburg*, 1948, p. 125.



Richard Chase à propos de *The Sound and the Fury* et des *Frères Karamazov*<sup>93</sup>, n'ont-ils pas à leur façon mis en scène le destin tragique, la dissolution de trois familles ? N'ont-ils pas tenté à leur tour de reproduire le malheur s'abattant sur les Compson, la famille de Laura Laur et le village de Griffin Creek, tout comme l'avaient fait Eschyle et Sophocle pour les Atrides et la dynastie de Thèbes ? Sans doute. Cependant, la fatalité cette fois-ci n'entraîne pas des personnages illustres à leur perte. Le héros tragique moderne, comme il se retrouve dans ces trois œuvres, élargit l'idée de la fatalité. Comme l'écrivait Suzanne Jacob, « [i]l y a des événements qui n'ont l'air de rien. Il y a des existences entières qui n'ont l'air de rien<sup>94</sup> ». Les auteurs ont alors traqué le souffle tragique entre les murs banals des familles contemporaines qu'ils ont observées avec leur regard extra-lucide. Ils les ont si longuement regardées qu'elles se sont peu à peu déformées. Ils ont alors pris ces petits et ces faibles et les ont hissés jusqu'au mythe.

C'est une culpabilité insondable qu'ils ont découverte dans ces cœurs pourtant si modernes : la même que celle d'Œdipe, d'Agamemnon, d'Antigone. La même, toujours. Mais ces innocents n'ont pas su accuser les dieux, car ils avaient depuis longtemps oublié leurs noms. La fatalité est donc née de l'intérieur, sécrétée par un organe endogène intarissable, comme en témoigne le personnage de Quentin Compson : « [...] I'm bad anyway you cant help it theres a curse on us its not our fault is it our fault [?] <sup>95</sup> » [...] de toute façon tu n'y peux rien une malédiction pèse sur nous ce n'est pas notre faute est-ce notre faute <sup>96</sup> [?]]

Ils ont ainsi donné à la malédiction la voix de l'idiot. Par sa présence anonyme et unanime, il noue le lien entre le lecteur et les personnages que le *fatum* rend fous. Il est ce chœur impuissant qui témoigne de l'omnipotence du destin. Il est, à son insu, le choryphée par qui le malheur est chanté et que l'on voudrait museler.

Faulkner, Hébert et Jacob ont eu le génie de ne pas faire taire cet idiot. Ils ont su entendre à travers ses cris la voix trop humaine de la fatalité. Dans son silence, ils ont décelé la plus majestueuse des paroles. Et l'idiot a parlé, comme par miracle, de la folie de l'autre avec l'éloquence du dépossédé. Il s'est érigé sans prétention devant l'homme de savoir et, en ouvrant simplement la bouche, a enseveli sa phrase apodictique qu'il croyait si puissante. Ébahis, nous nous sommes écriés : « Jamais homme n'a parlé comme cet homme » et les pharisiens ont répliqué : « Ainsi, vous êtes séduits, vous aussi » (Jean 7, 46-47). Oui, Faulkner, Hébert et Jacob avaient raison. Car en voulant retrouver la voix primaire de l'idiot, ils ont redécouvert le pouvoir enchanteur des mots. Ils les ont tenus à bout de bras pour qu'ils ne soient plus jamais oubliés et ont donné au roman le droit à la poésie. Puis au lecteur, ils ont laissé ces phrases qui n'allaient plus le quitter, qu'il pourrait réciter à voix basse, par cœur, comme jadis il le faisait pour se bercer.

93 Richard Chase, *The American Novel and its Tradition*, 1957, p. 221.

94 Suzanne Jacob, *Laura Laur*, op. cit., p. 35.

95 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, op. cit., p. 158.

96 William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, op. cit., p. 487.

---

Références

- BATEMAN, Frederic, *The Idiot : his Place in Creation and his Claim on Society*, Londres, Jarrold and Sons, 1897.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Gallimard (Folio / Essais), 1988.
- BLAIS, Marie-Claire, *Manuscrits de Pauline Archange*, Paris, Grasset, 1968.
- CECIL, L. Moffitt, " A Rhetoric for Benjy ", *Southern Literary Journal*, vol. III, n° 1 (1968), p. 32-46.
- CHASE, Richard, *The American Novel and its Tradition*, New York, Anchor, 1957.
- FAULKNER, William, *Faulkner at Nagano*, Tokyo, Kenkyusha, 1962 (éd. de R. A. Jelliffe).
- — —, *Le bruit et la fureur*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1977 (trad. de M.-E. Coindreau, revue par M. Gresset).
- — —, *Selected Letters of William Faulkner*, New York, Vintage Books, 1978 (éd. de J. Blotner).
- — —, *The Sound and the Fury*, New York, The Modern Library, 1992 [1929].
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FRITZ, Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1957 (trad. de G. Durand).
- — —, *The Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1959.
- GIDE, André, *La symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, 1975 [1919].
- HÉBERT, Anne, *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- JACOB, Suzanne, *Laura Laur*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- KAFKA, Franz, *Journal*, Paris, Grasset, 1954 (trad. de M. Robert).
- LAMY, Bernard, *La rhétorique*, Amsterdam, Paul Davet, [1675].
- MALRAUX, André, *Les noyers de l'Altenburg*, Paris, Gallimard, 1948.
- MEYER, Michel, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 1993.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 1992.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1962 (éd. de L. Lafuma).
- PITAVY, François L., « Idiotie et idéalisme : réflexion sur l'idiot faulknérien », *Études anglaises*, vol. XXXV, n° 4 (1982), p. 408-419.
- PONGE, Francis, « Notes premières de l'homme », *Les temps modernes*, vol. I, 1945, p. 67-75.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1975 (éd. et trad. de J. Cousin).
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- RICHTER, Jean-Paul, *Éloge de la bêtise*, Paris, José Corti (Romantique), 1993.
- SAINTE BIBLE (LA), Braine-le-Comte, Éditions Zech et Fils, 1952 (version complète d'après les textes originaux par les Moines de Maredsous).
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Londres, Oxford University Press, 1939.
- — —, *Macbeth*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1959 (trad. de M. Maeterlinck).
- SIMON, John K., *The Glance of an Idiot : A Thematic Study of Faulkner and Modern French Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- TILLEY, Winthrop, " The Idiot Boy in Mississippi : Faulkner's *The Sound and the Fury* ", *American Journal of Mental Deficiency*, n° 59 (1955), p. 374-377.
- VIAU, Robert, *Les fous de papier*, Montréal, Éditions du Méridien, 1989.
- ZOLA, Émile, « Les romanciers naturalistes », dans *Œuvres complètes*, t. 11, Paris, Tchou, 1968 (éd. de H. Mitterand).